

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ESCULTURA



TESIS DOCTORAL

El entorno escultórico: fundamentos y apreciaciones

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Antonio Valle Martín

DIRIGIDA POR

Francisco López Hernández Y Rodolfo Conesa Bermejo

Madrid, 2001

ISBN: 978-84-8466-187-0

© Antonio Valle Martín, 1993

EL ENTORNO ESCULTORICO;

FUNDAMENTOS
Y
APRECIACIONES



BIBLIOTECA U.C.M.



5308329574



R.º T 133

EL ENTORNO ESCULTORICO:

FUNDAMENTOS
Y
APRECIACIONES

TESIS DOCTORAL DE
D. ANTONIO VALLE MARTIN

DIRIGIDA POR EL DOCTOR
D. FRANCISCO LOPEZ HERNANDEZ

Abril de 1993

FACULTAD DE BELLAS ARTES
DEPARTAMENTO DE ESCULTURA

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

MADRID

Mi más sincero agradecimiento para todas aquellas personas que, de un modo u otro, han tenido que ver con este trabajo, y en especial al escultor D. Francisco López Hernández, por su humanidad, talante, amistad y ayuda. Y a mis compañeros de la Escuela de Artes y Oficios, navegantes conmigo del mismo navío.

INDICE

INTRODUCCION.....	7
CAPITULO I: LA ESCULTURA COMO ELEMENTO TRANSMISOR DE INQUIETUDES ESTETICAS	
I.1 LA ESCULTURA: ACCION DE COMUNICAR.....	19
I.2 SUS RAICES.....	26
I.3 SU META.....	44
I.4 CARACTER FUNCIONAL O ELEMENTO DE BELLEZA ESTETICA.....	51
CAPITULO II: NOCIONES DE ESPACIO	
II.1 APUNTES GENERALES.....	90
II.2 LA NATURALEZA DEL ESPACIO.....	98
II.3 ESPACIO Y ARTE.....	109
II.4 TIPOS DE ESPACIOS.....	131
CAPITULO III: EL ENTORNO Y EL ENTORNO ESCULTORICO: ESPACIOS ABIERTOS Y CERRADOS	
III.1 NOCIONES DE ENTORNO.....	155
III.2 EL ESPACIO DE LOS OBJETOS.....	159
III.3 EL ENTORNO ESCULTORICO. ESCALAS.....	181
III.4 LA NATURALEZA: EL ESPACIO FISICO.....	206
III.4.1 EL CAMPO.....	211
III.4.2 EL BOSQUE.....	220
III.5.3 EL AGUA.....	224
III.5 LA CIUDAD: EL ESPACIO SOCIAL.....	232
III.5.1 LA ARQUITECTURA; EDIFICIOS Y FACHADAS.....	245
III.5.2 CENTROS NEURALGICOS DE LA CIUDAD: PLAZAS Y CONFLUENCIAS DE CALLES. MONUMENTOS.....	252
III.5.3 PARQUES Y JARDINES. FUENTES..	263
III.5.4 MUSEOS, SALAS Y GALERIAS DE ARTE.....	271

CAPITULO IV: EL ESPECTADOR

IV.1	EL RECEPTOR DE IMAGENES.....	310
IV.2	ESPACIOS MENTALES.....	318
IV.3	MOTIVACIONES FISICAS.....	327
IV.4	MOTIVACIONES ESTETICAS. FACTORES PSIQUICOS Y SOCIOLOGICOS.....	338
IV.4.1	LA CONFIGURACION CULTURAL Y ESTETICA DE UN PAIS.....	349
IV.4.2	FACTORES SOCIOPOLITICOS Y ECONOMICOS QUE INFLUYEN EN LA CREACION ARTISTICA Y EN SU PROYECCION HACIA EL ESPECTADOR. SU ACEPTACION.....	353
IV.4.3	INFLUENCIAS DE MODAS Y CORRIENTES ARTISTICAS. LA DESPERSONALIZACION ARTISTICO- CULTURAL DE UN PAIS: HOMOGENEIZACION Y PERDIDA DE IDENTIDAD.....	363
	CONCLUSION.....	374
	BIBLIOGRAFIA.....	383

A mis padres

INTRODUCCION

"Lo que perturba y alarma al hombre no son las cosas, sino sus opiniones y figuraciones sobre las cosas".

EPICTETO (Disertaciones)

Muchas veces, a lo largo de su existencia, el ser humano se ha planteado numerosos retos. El ansia de saber, de adquirir conocimientos, y de hacerse preguntas de gran trascendencia, tales como quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos, han forzado a una parte de nuestra especie a indagar en campos tan dispares y diversos como variadas son las especies de plantas y animales de nuestro maltratado e incomprendido planeta.

Aunque muchos de nuestros homónimos no admitan, o duden sobre la procedencia de nuestro origen, es de absoluto rigor aceptar que formamos parte de la esencia del propio Universo. Desde las ideas religiosas que aseguran que el hombre procede de origen divino, creado por Dios "a su imagen y semejanza", hasta las teorías cosmológicas y científicas (1) que evidencian el fundamento de que hace diez o veinte mil millones de años el Universo se encontraba en una fase de caos original, estallando en una gran explosión o "big bang", y que debido a la evolución de la materia transformada en vida -concepto tomado desde nuestra propia visión humana- y a la posterior evolución de las especies, desembocaron en la aparición del ser humano; lo cierto es que desde que éste descubre el uso razonado de sus ideas, las preguntas han sido siempre el fundamento de su existencia.

No es de extrañar, que tras avanzar a través del tiempo durante milenios, nos sigamos aún cuestionando sino los mismos, si al menos parecidos planteamientos, pues las respuestas aún no son muy convincentes. Me preocupa más el que lleguemos al día en que todas nuestras preguntas tengan respuesta que el que carezcamos de ellas, pues intuyo entonces un final caótico para nuestra especie humana. Por suerte, aún gozaremos durante un tiempo infinito de poder seguir descubriendo preguntas, tal vez sin respuestas, pero que servirán como motivación para poder orientar el camino que conduce al fundamento de la existencia individual de cada uno de nosotros.

Bien sabemos que la vida del artista está llena de retos personales. Cualquier respuesta estética supone la solución a una pregunta procedente de nuestro interior, que aparentemente repetimos tras la confección de obras sucesivas, pero que nos aportan sutiles diferencias que conforman nuestra personalidad y nuestra experiencia de y en la vida.

Una tesis doctoral es un reto un tanto serio. Es una excusa para plantearse nuevas preguntas. Un escultor, como yo, entre otras cosas, muy probablemente se preguntaría: ¿qué es el espacio?; ¿crea la escultura espacio, o es el espacio el que crea a la escultura?; ¿existen independientemente estos dos conceptos o uno no existe sin el otro?; ¿el espacio en una escultura, es un espacio real o un espacio ficticio?. Pero una tesis también es

motivo para replantearse otras preguntas antiguas: ¿qué es la escultura?; ¿qué es un espectador?; ¿qué condicionantes median entre el espectador y la escultura para que ésta sea aceptada o rechazada por una comunidad?; ¿es la escultura un simple objeto, o es un "ente" con presencia propia?; ¿es tal vez la escultura una parte materializada del alma del artista?. Entonces, si esto último es cierto, ¿qué es el alma?.

Como toda persona que ha aceptado este reto, una tesis doctoral puede suponer un compendio de todas las preguntas que el ser humano se realiza a lo largo de su existencia, sea cual sea el campo de investigación, la especialidad, o la profesión a la que se dedique, y por tanto nunca veríamos su conclusión. Ocurre pues que hay que limitar las preguntas; seleccionar e intentar aportar respuestas, o cuestiones que induzcan posteriormente a la clave de esas respuestas.

Este trabajo está orientado hacia el estudio del espacio escultórico, al que denomino entorno escultórico; a ese espacio que "contiene" a las obras escultóricas, las cuales necesitan de un lugar adecuado para definirse. La importancia de este lugar de ubicación es vital para intentar comprender el mensaje de la obra.

En la mente del artista, el espacio siempre ha sido una de sus máximas preocupaciones. Desde épocas prehistóricas hasta

la actualidad se han ubicado, tanto las obras escultóricas como arquitectónicas, en unos lugares determinados, tratados como "mágicos" o de un reconocimiento muy especial en relación con otros. Esa intuición del artista obligó de buen grado a concebir y confeccionar unas obras que eran condicionadas directamente por su entorno y por tanto creadas para su lugar específico de ubicación. Aquello que anteriormente, durante milenios, actuaba como norma y que después, con la invención del museo, la galería y las colecciones particulares, pareció perderse, ha vuelto a cobrar nueva vigencia debido a su lógica evidente.

Partiendo del concepto espacial de la representación formal del artista prehistórico, e intentando comprenderlo y coordinarlo con el artista actual, sin profundizar excesivamente en planteamientos repetitivos y evitando a la vez un trabajo de investigación historicista, el presente estudio se plantea desde la perspectiva actual del espacio, sustentado por las raíces de la memoria histórica -la experiencia espacial del ser humano a través de los tiempos- y de mi modesta apreciación personal al respecto. No es aquí la obra escultórica el modelo a estudiar, sino el entorno que la rodea; el espacio propio que "conforma" y crea con su presencia, mediatizado por los elementos dominantes e influencias que condicionan a la propia obra.

Continuamente, durante la realización de este trabajo, he mantenido en mi mente la idea de llevar a cabo un estudio lo más sintetizado posible, para no recargar el texto sin ninguna necesidad, ni dotarlo de una cantidad de información que engrose a éste, pero que distraiga la esencia de mis observaciones. "El Entorno Escultórico; Fundamentos y Apreciaciones", es el fruto de la experiencia y observación personal a lo largo de varios años, a través de mi propia obra y de la de mis colegas. Apoyado en fuentes arquitectónicas y a base de mediciones y comprobaciones repetidas, he intentado aportar unas orientaciones -siempre en función del entorno escultórico- referidas a la relación existente entre el tamaño y dimensiones de la escultura o del conjunto escultórico, y las dimensiones mínimas necesarias para crear un espacio adecuado alrededor de la escultura. De este modo la obra adquiere un carácter de presencia, es decir, se la dota de un espacio personalizado mínimo, que sea capaz de potenciar suficientemente el impacto sobre el espectador que la observa. Indudablemente la obra se puede observar a mayor o menor distancia de la recomendada, pero perderá la "energía comunicativa" que irradia su conjunto formal. Situándonos más cerca de la escala $D/H=2$, no seremos capaces de observarla plácidamente en conjunto: si lo hacemos mucho más alejados de esa escala, cuanto más nos separemos de la escultura, ésta irá perdiendo detalle y por tanto presencia, tanto física como psíquica, para el espectador.

El fin de estas observaciones es aportar unos datos, además de otro tipo de condicionantes, que sirvan de referencia para la ubicación de obras escultóricas en determinados espacios: espacios abiertos o cerrados, ya sean naturales o artificiales, públicos o privados. Al no establecer unas normas rígidas de funcionamiento se dejan abiertas las posibilidades para profundizar más cualitativamente con futuros estudios.

Se observan también los condicionantes físicos, psíquicos y sociológicos que son los elementos básicos que conforman al entorno, y que motivan o agreden directamente al artista y al espectador. El primero, como artista creador, y el segundo como artista receptor, son los dos grandes protagonistas del mundo del arte.

El arte existe "porque" el ser humano existe. La obra de arte más maravillosa o ejemplificadora no sería tal sin la existencia del ser humano. Somos nosotros los que mediante nuestra imaginación dotamos a los objetos inertes de vida propia; ellos son lo que queramos que sean. Muy posiblemente sea éste el último ejemplo del que podamos jactarnos a ciencia cierta de ser creadores; pequeños "hacedores" que construyen formas manipulando unos determinados materiales. Y a aquellos objetos cuya forma irradia un sentimiento humano, los dotamos del carácter de obras de arte.

Realmente nos conformamos con poco. Parece ser que, más allá de esta creación inanimada, aún no hemos podido llegar a ser pequeños dioses, aunque pretendamos querer dar los primeros pasos retando a la Naturaleza al concebir niños-probeta u ordenadores que piensen y actúen como nosotros. Estos balbuceos, que en el futuro llegarán a ser voces adultas, no harán sino demostrarnos que nuestra capacidad de preguntas es insaciable, y que las respuestas seguirán siendo el vehículo con que nuestra imaginación seguirá planteandose nuevas preguntas. Es como la rueda sin fin, según la concepción budista del mundo. Todo fluye,... nada permanece.

Soy consciente de que el concepto de espacio es un tema ardua y repetitivamente tratado por estudiosos y eruditos de las mas variadas artes, tiempos y lugares -pensadores, filósofos, religiosos, músicos, estetas, físicos, cosmólogos, matemáticos, etc.- y que muchas ideas que de este trabajo surjan, quedarán en el tintero. Pero como todas las cosas que merecen la pena (las obras de Sakespeare se han representado miles de veces sin por ello perder su interés; nuestro querido Quijote sigue aportando nuevas y enriquecedoras lecturas; el mar aún nos guarda numerosisimos secretos; el Universo nos ofrece todas las respuestas,...) abordar una vez más este campo, centrado en el menos tratado entorno escultórico, servirá como poco para seguir investigando y profundizando en la materia. Con ello, en parte,

habré conseguido mi propósito; dándome momentaneamente por satisfecho, ya que, cada uno a nuestra manera, nunca dejaremos de seguir investigando.

CAPITULO I

LA ESCULTURA COMO ELEMENTO TRANSMISOR DE
INQUIETUDES ESTETICAS.

"En el interior de la tiza de la escuela hay una máquina de coser; los niños sacuden sus bucles de papel de plata".

ANDRE BRETON (Pez Soluble- Manifiesto 15)

I.1 LA ESCULTURA: ACCION DE COMUNICAR

Toda actividad humana, incluida la estética, transmite al resto de los individuos de una sociedad, una información que comporta a su vez una acción de comunicar. Allí donde hay vida, existe comunicación. Todo lo que nos rodea, transmite a través del tiempo y del espacio un mensaje. Podemos decir que en el lugar donde se establece un contacto, existe información, y que la transmisión de ésta reside en comunicar.

La comunicación entre los seres humanos es fundamentalmente interacción social. El hombre, individuo comunicativo y social por naturaleza, necesita de unos medios puestos a su alcance que le sirvan como vehículo de expresión y de comunicación con sus semejantes. Y la comunicación es rica y variada. Ferruccio Rossi-Landi (2) nos describe dos tipos de comunicación utilizadas por el ser humano: la comunicación verbal y la comunicación no verbal.

La primera, es aquella parte de la Semiótica que estudia los sistemas de signos verbales, es decir, de las lenguas. Posiblemente sea la comunicación más directa y la más antigua, utilizada no sólo por el hombre desde los albores de los tiempos, sino también por los animales. Con el paso del tiempo, aquellos sonidos guturales, incomprensibles desde nuestra visión actual del lenguaje, se fueron convirtiendo en lo que hoy

llamamos lenguas o idiomas, propios de cada cultura e independientes entre sí; aunque en determinados lugares, debido a intereses políticos, económicos o sociales, estos lenguajes autóctonos y tribales tienden a homogeneizarse, refundirse o desaparecer, a favor de otros más poderosos.

La comunicación no verbal, parte también de la Semiótica, estudia los sistemas de signos no verbales, o formas no verbales de comunicación, entre las que están englobados:

a) El lenguaje sígnico o señalístico, que incluye todas aquellas formas de codificación en que las palabras, los números y los signos de puntuación son sustituidos por gestos. Su variedad abarca desde el gesto monosilábico del auto stop hasta sistemas completos como el lenguaje de los mudos.

b) El lenguaje de la acción, que abarca todos los movimientos que no se utilizan exclusivamente como señales: caminar, beber, comer,... Suelen cumplir una doble función: por un lado, satisfacer necesidades personales, por otro, constituyen señales directas para que el espectador las perciba.

c) El lenguaje de los objetos, que comprende toda exposición, intencional o no, de cosas materiales: herramientas, máquinas, objetos artísticos, construcciones arquitectónicas

etc. También se incluye la exposición del cuerpo humano, a través de sus vestimentas, sus peinados, sus adornos -joyas, tatuajes, pinturas,...- y la "corporización" de las letras tal y como aparecen en libros, carteles, etc., aspecto éste de las palabras cuyo componente es de alto valor material.

Se podrían refundir estas ideas indicando que un problema comunicativo se resuelve, o bien transmitiendo la información mediante signos que corresponden a un código preestablecido (habla o lengua), o estableciendo un modelo informativo que evoque, por analogía, directamente, una representación informativa correspondiente. Así, la comunicación verbal se funda en un sistema binario de transmisión y recepción (sí o no; es o no es), mientras que la no verbal, que implica siempre un cierto grado de intencionalidad informativa, se apoya en un sistema análogo de comprensión.

Según esta propuesta de F. Rossi-Landi, la escultura formaría parte de una comunicación no verbal; de un lenguaje de los objetos cuyo fin es transmitir un mensaje concreto hacia la persona que lo contemple. La escultura, como toda obra de arte, mantiene un diálogo mudo con el espectador, con connotaciones muy profundas en el intelecto humano.

Este arte, que durante milenios estuvo casi identificado con la representación antropomórfica y zoomórfica.

se ha desvinculado en nuestros días de todo nexo con el mundo exterior de un modo más violento que cualquier otro arte, ya que a lo largo de la historia la constante función representativa de la realidad cambió durante este siglo de un modo hasta entonces desconocido.

Naturalmente, es fácil objetar que los escultores de la Antigüedad ya habían hecho uso de elementos plásticos en versiones profundamente abstractas, tanto en culturas prehistóricas como en posteriores -célticas, africanas, mayas...- Mas a pesar de todo, el elemento naturalista estuvo siempre presente, aún en las representaciones predominantemente abstractas, por lo que no es posible, sino en nuestra época, hablar justificadamente de una escultura desligada de la representación más o menos deformada y simbólica del hombre y la naturaleza. Hay que admitir que a lo largo del tiempo la escultura ha sido y es una de las primeras y más intensas formas de expresión con que el hombre logra dar "vida" a una estructura, que adquiere una mayor perennidad cuanto más sólido y duradero es el material utilizado para su confección. Además, si atribuimos algún valor a los instrumentos sensoriales que son, en definitiva, los que nos permiten el disfrute provocado por el fenómeno artístico, podemos aventurarnos a decir que la escultura es la única de las artes visuales que solicita para su percepción, además del sentido de la vista, el del tacto, ya que sentimos la necesidad de hacer intervenir nuestra sensibilidad

cognoscitiva al lado de la visual y de la táctil, para apoderarnos no sólo de la imagen global, sino también del ambiente espacial en que la escultura se aloja.

En la escultura de siempre, el elemento que con mayor insistencia entra en juego es la modulación espacial la modulación tangible y táctil que crea la estructura, la forma, el volumen, capaz de abarcar y ser abarcado por el espacio y cuya naturaleza está íntimamente ligada al material empleado. Esta interrelación masa o volumen -escultura- y espacio -entorno- es el tema principal de esta tesis.

Esta característica espacial de la escultura, permite establecer la correspondencia entre las piedras prehistóricas talladas y las figuras monolíticas de Brancusi, entre estatuillas fenicias y obras de Giacometti, entre esculturas griegas y barrocas. También nos permite acceder a la comprensión de construcciones espaciales puras como son las obras de Gabo, Pevsner, Bill y Vantongerloo como introducción a las futuristas de Boccioni, las cubistas de Picasso, las expresionistas de Barlach o las puristas de Brancusi. Y si la época del constructivismo plástico de Malévic y Tatlin son tiempos pasados, esto es debido a que las audaces anticipaciones de estos artistas contribuyeron a la vigorosa renovación de la escultura, que supera en los tiempos actuales a la de la pintura y la arquitectura (Láminas 1 a 5).

Escultores ingleses de la talla de Moore y Hepworth y posteriormente Butler, Paolozzi, Caro, etc., o americanos como Lassaw, Roszac, Smith,... o los grandes maestros que los antecedieron, Arp, González, Laurens, Archipenko, Lipschitz,... se expresaron en el mismo sentido, investigando en el espacio y renovando formas y volúmenes. Dice Dorfles (3), "el devenir del arte es incesante, continuo: la paralización y la rigidez equivalen al fin". La muerte de cualquier arte se consigue cuando éste se repite, o se agota su mensaje (Láminas 6,7 y 8).

Con el uso de nuevos materiales ha sido posible un nuevo enriquecimiento estético dentro del campo escultórico. El cemento, el hierro, el plástico, los deshechos de todo tipo, unidos o no a los materiales "nobles" utilizados durante siglos, han dado vida a nuevos objetos plásticos comparables a las obras de los antiguos. La función del artista sigue siendo la misma de siempre; la de dar vida a la materia inerte, la de "espiritualizar" el material ciego y mudo, la de dar forma a lo que todavía es amorfo. Con el uso de tan amplia variedad de materiales y con el uso del color aplicado a la escultura -ya sea el propio de la materia o el añadido- las opciones plásticas se convierten en infinitas. La escultura continúa su andadura.

I.2 SUS RAICES

El arte existe desde que el ser humano existe. O más concretamente desde que el Homo Habilis existe. Como afirma André Leroi-Gourham (4), "toda la personalidad de un grupo humano puede reflejarse en la menor de sus producciones materiales, al igual que en todas las obras de su espíritu".

Una de las derivaciones que se extraen de esta frase nos induce a determinar que el ser humano desde el momento en que adquiere la capacidad de expresarse de un modo ajeno al oral, mediante expresiones plásticas, cobra el cariz de artista plástico. La materia -piedra, barro,...- se encuentra a su alrededor, y es ésta la que transforma mediante sus hábiles manos en grafismos, relieves, formas y objetos, que inundan la existencia de su creador y condicionan de algún modo el círculo social en el que se desenvuelve. Leroi-Gourham sigue diciendo: "la elección de la materia hace intervenir todas las razones económicas, técnicas, religiosas y políticas a la hora de escogerla; la frente del obrero, el movimiento de las manos, el pensamiento que ve formas que nunca serán las que saldrán de la piedra, porque las que surgirán serán, a la vez, expresión de la mano de un solo hombre y la expresión imperativa de su tiempo".

Nada más evidente que esta realidad. El ser humano construye y crea según su tiempo y según su espacio, entre los

que se desenvuelve. Muchas veces asumimos el frío error histórico con que algunos investigadores catalogan el mundo del arte al concebir, a partir de determinados objetos encontrados, toda una cultura, una época resumida en líneas, pues, aún reconociendo las dificultades que conllevan esas investigaciones, si es escabroso dar una explicación ordenada a la creación estética de nuestra época, cómo darla a algo tan lejano en el tiempo como las ideas surgidas de la mente de nuestros ancestros.

La necesidad de expresarse de este Homo Habilis de un modo más profundo, proveniente de su profundo intelecto y conectado con el profundo latido del Universo, obliga a sus herramientas más perfectas, sus manos, a intentar explicar lo que su mente le cuenta. Y en esto nada ha cambiado con respecto al artista de hoy. Esta maravilla universal se transmite a través del tiempo y se reparte indiferentemente dentro del espacio físico de nuestro planeta. Sólo varía el concepto estético, producto de los condicionantes propios de cada cultura.

Todo el arte prehistórico llegado hasta nuestros días está datado entre los treinta y cinco mil años, fecha en que aparece el Homo Sapiens Sapiens u Homo Faber, y los ocho mil años antes de nuestra era. Y sin embargo, es muy lógico suponer que mucho tiempo atrás ese arte también existiera, ya que si hace unos sesenta y cinco mil años, el hombre comienza a enterrar a sus muertos, algún tipo de ritual se intuye debiera de existir

-con sus objetos, propios de los enterramientos-.

Los mejores ejemplos del arte prehistórico nos han llegado gracias a que los soportes utilizados para concebir aquellas formas eran duraderos -piedras, huesos, marfil,...- y a que zonas aisladas de las inclemencias del tiempo atmosférico amortiguaron o frenaron su destrucción -arte de las cavernas-, en contraposición con las producciones realizadas al aire libre, la mayoría perdidas irremediablemente. Aquellas representaciones plásticas, supuestamente dotadas de un carácter mágico o religioso, demostraban claramente el apoyo de una ideología expresada mediante símbolos ligados a la fecundidad y a la caza.

Desde que hace seis millones y medio de años aparecen los primeros homínidos, y siguiendo la catalogación histórica (5), la aparición del arte durante el Paleolítico Superior -pues anteriormente a estos 35000 años no se tienen pruebas- constituye la gran faceta del Homo Sapiens. Este, expresa sus sentimientos estéticos mediante todos los procedimientos conocidos -grabado, escultura y pintura-. En el Perigordense y en el Auriñaciense se esbozan las técnicas y los estilos que en el Magdaleniense alcanzan un alto grado de perfección.

Entre los veinticinco mil y veinte mil años surge el Arte Parietal Paleolítico, centrado en abrigos y cuevas poco profundas en Aquitania y en la región cantábrica española, aunque

también en alguna zona de la extinta Unión Soviética. Este periodo abarca unos quince mil años.

Precediendo, hace unos cuarenta mil años, al gran desarrollo del Arte Mobiliar Paleolítico, paralelo al Parietal, se crean en toda Europa, hasta Asia, estatuillas femeninas, contornos recortados de animales, bajorrelieves y grabados en hueso sobre plaquetas de piedra, propulsores y bastones. Este arte mobiliar tiene una mayor distribución y difusión que el arte parietal debido principalmente al movimiento de las poblaciones y a sus contactos culturales con otras distintas sociedades.

Hace unos diez mil años, al final del Paleolítico, y concretamente en las sociedades mediterráneas, se produce una modificación tecno-económica radical, basada en la agricultura y la ganadería. Este proceso de sedentarización se inicia en la región del llamado "Creciente fértil", en el Próximo Oriente; en los valles entre los míticos ríos Éufrates y Tigris. El hombre comienza a alimentarse sin tener necesidad de desplazarse para buscar alimento. La producción alimenticia se intensifica y comienzan a asentar sus poblados en zonas fijas. Este gran cambio produce dentro del mundo del arte una gran revolución: el artista puede desarrollar mejor su capacidad creadora al centrarse física y psíquicamente en un lugar de ubicación propio; puede también abarcar obras de mayor envergadura. Surge así el arte Neolítico, denominación dada en 1886 por sir John Lubbock. La creación de

sociedades humanas complejas que se organizan, ya sea para alimentarse, defenderse o construir poblados, someten el paisaje e imponen su supremacía en base a su número.

Aunque el verdadero Neolítico surge hacia el año siete mil antes de nuestra era en los asentamientos de Kalat Jarmo (Kurdistan) y en Tell-es-Sultan (Jericó-Palestina), es a partir del año seis mil quinientos a.C. cuando comienzan a aparecer las primeras comunidades aldeanas importantes que se forman en Irak, en Siria, en Líbano, en Palestina y en las regiones mediterráneas de Turquía. Hacia el seis mil a.C. las técnicas neolíticas se extienden hacia los Balcanes (Grecia).

La neolitización se difunde, pues, a partir del Próximo Oriente hacia Europa, mediante oleadas migratorias sucesivas durante muchos siglos. En el Próximo Oriente, la utilización del primer metal, el cobre, se realiza hacia el año dos mil seiscientos a.C. La Edad de Bronce en Oriente es contemporánea del Calcolítico de la Europa Occidental. En Occidente el Neolítico Medio se inicia hacia el tres mil quinientos y conlleva una fase de enterramientos individuales, seguido de una fase de enterramientos megalíticos colectivos. El Neolítico Tardío, con el Calcolítico, ve la multiplicación de los grupos humanos hacia el dos mil quinientos. Las tumbas excavadas en la roca se generalizan, así como los objetos de cobre en ellas encontrados, en especial los puñales. Todos estos enterramientos suponen un avance cultural en las sociedades de la época y es con ello donde

se afianza el culto a los muertos y a sus consiguientes religiones, pero son de un interés especial ya que suponen importantes yacimientos de objetos utilizados en unas épocas que, por lo lejanas, las inclemencias del tiempo no habrían dejado llegar hasta nosotros a no ser por su ocultación bajo tierra, piedra u otro tipo de construcciones. El Neolítico termina en Occidente con la aparición de los útiles de bronce entre el mil novecientos y el mil ochocientos a.C.

Centrándonos en el campo de la escultura, la preocupación del artista paleolítico por la forma y el volumen es evidente. La utilización que los distintos relieves de la piedra nos aporta, y su utilización consciente por parte del artista prehistórico, indican una preocupación creativa, en especial entre el Solutrense y el Magdaleniense -aproximadamente entre el 18.000 y el 11.000 a.C.-. Catedrales prehistóricas como las cuevas de Le Cap Blanc (Dordogne) o Roc-de-Sers y Mouthiers (Charente) o el conjunto de Angles-sur-L'Anglin, todas ellas en Francia, fueron esculpidas en relieves de más de diez centímetros, prueba también de que disponían de herramientas para resaltar estos bajorrelieves.

La necesidad de disponer una tercera dimensión en las obras generó tres modos de realización; el aprovechamiento directo de los relieves naturales, el redondeado del trazo del grabado y el uso de la pintura como relleno de la superficie

tallada -estilos a veces unidos, en obras dentro de una misma cueva: Altamira, Ekain, El Castillo, Lascaux, Niaux, Les Trois-Frères, etc.-. La plasticidad de la obra es destacable por la abstracción y simplificación de la forma, cualidades éstas repetibles entre algunos artistas de nuestro siglo XX.

Es sorprendente cómo la forma natural de la roca ha servido de punto de partida para el contorno de un animal o de un ser humano. También los pliegues y las formas de las estalagmitas fueron utilizadas: en la cueva de Les Trois-Frères se observa a una leona, en Font-de-Gaumer a un caballo saltando. En ambos ejemplos se aprovecha la forma de la roca; en el segundo se hace uso de la policromía para remarcar el contorno del cuerpo. El bisonte de la cueva de El Castillo, que parece elevarse en vertical, surge de las irregularidades de la estalagmita. El potente modelado del cuerpo queda potenciado con el color. Los tres ejemplos corresponden al Magdaleniense pleno.

Hemos indicado que la era de la escultura, que en prehistoria se identifica con el relieve rupestre acusado, abarca todo el periodo Solutrense, e incluso una parte del Magdaleniense. Después, tras el auge de la abstracción, estas representaciones quedan casi olvidadas durante largo tiempo, hasta los comienzos de las grandes civilizaciones.

La actividad escultórica del hombre paleolítico fue reconocida por nuestros contemporáneos mucho antes de que se aceptara la autenticidad de la pintura. Apoyandonos en el método de trabajo de un escultor actual, dibujo y escultura están íntimamente unidos. ¿Cuál fue la primera actividad estética?. Sería difícil de precisar, aunque de un modo superficial pudieramos asegurar que el dibujo -el trazo sobre una superficie- fuera más directo; es más fácil de realizar que construir una forma exenta. Un simple palo de madera incidiendo sobre la arena, un tizón de leña frotado sobre una piedra o un dedo sumergido en un pigmento -polvo de roca machacada- humedecido en agua y aplicado sobre cualquier superficie -piel, tela, roca,...- pudieran haber sido los primeros métodos más directos para representar la visión particular del artista prehistórico del mundo que le rodeaba.

Pero para plasmar esa abstracción hacia elementos más complejos, dotados con un carácter tridimensional -huesos, astas de animales, piedras,...- se necesitaban al menos utensilios que incidieran y marcaran claramente una forma concreta sobre el soporte base. Indudablemente, aquí no sería necesaria sólo una idea clarificadora de la representación que quisiera efectuar aquel ancestral artista, sino además debía de estar dotado de unos medios físicos -herramientas- que le ayudaran a realizar su obra.

Aún manteniéndose la duda de que si "fue primero el

huevo o la gallina", la respuesta aquí es más evidente. Se sabe positivamente que la escultura paleolítica estuvo sometida al mismo tipo de convenciones esquemáticas que se aprecian en la pintura. Hay testimonios -bajorrelieves y grabados en la roca- muy primitivos, con el esquematismo propio del estilo arcaico, y otros más evolucionados con un estudio anatómico muy perfecto. Pero parece ser que la mayoría de los restos escultóricos paleolíticos pertenecen al último estilo, al cuarto estilo pictórico. No obstante me gustaría dejar un cierto margen de duda al respecto, puesto que estos restos escultóricos llegados a nuestros días son más bien escasos en comparación con los pictóricos, ya sea por el desgaste sufrido como objetos de uso cotidiano -propulsores, bastones de mando,...-, por ser de carácter ritual -venus, ídolos,...-, por ser contruídos con materiales blandos -arcilla, esteatita,...- y/o sometidos a la intemperie. Leroi-Gourham, que demostró estadísticamente la primera afirmación, insistió también en que la temática del llamado Arte Mobiliar era similar a la de los grandes conjuntos pintados en las cavernas. El caballo y el bisonte, animales preferidos en estas representaciones, son desplazados posteriormente por el reno en las formas grabadas sobre asta, hueso o marfil, coincidiendo con el abandono de las cavernas. Pero, por contra, existe una gran cantidad de representaciones femeninas de bulto redondo -más de un 10%, frente a un 0,5% en las paredes de las cuevas-. Algunas hipótesis apuntan a que todas

estas esculturillas constituyeron los elementos dispersos de pequeños santuarios portátiles. También resulta muy significativo que casi todas esas "venus" se hayan encontrado preferentemente en zonas donde no existen cavernas-santuarios.

En todas las representaciones, el escultor paleolítico trabajaba más sobre zonas como el lomo, vientre y cabeza para los animales, y pechos, nalgas y vientre, para las estatuillas femeninas. Posiblemente la magia de la fecundación condicionó la combinación entre naturalismo y estilización. Nuevamente surge la coincidencia entre estas estilizaciones, con las de artistas contemporáneos como Brancusi, Giacometti, Jean Arp, ... Esta es una de las maravillosas coincidencias del arte; la conexión a través del tiempo y del espacio de un grupo de ideas y abstracciones de la realidad, llevadas a cabo por diferentes artistas en distintas épocas, en las que la naturaleza del tiempo no existe, o al menos del tiempo medible al que estamos actualmente acostumbrados.

Una derivación directa de las representaciones femeninas y de animales talladas sobre las rocas, muestran una evolución en las concepciones plásticas del neolítico. Fragmentos auriñacienses como el bloque del abrigo Blanchard, en Dordogne, representan mediante esquemas grabados, simplificaciones abstractas de la mujer con formas ovaladas apuntando hacia abajo y con claras marcas verticales representando las zonas genitales. Obras posteriores del siguiente periodo, el Gravitense, como la

venus de Laussel, encontrada en la misma región francesa, nos muestran un trabajo más próximo al bulto redondo al potenciar la figura con un carácter más escultórico, debastando la roca para hacer emerger los detalles anatómicos más peculiares del sexo femenino (Lam. 9).

Coincidiendo con este periodo Gravicense y más en el Solutrense, las venus del arte mobiliario se nos hacen familiares. Las medidas de las encontradas oscilan entre los dos o tres centímetros (cabeza de Brassenpony) y los catorce centímetros y medio de la venus de Lespugue. Es indudable la gran pericia y esfuerzo de concentración de aquellos artistas para llegar a crear estas auténticas miniaturas. Nuevamente surgen referencias a artistas actuales en el desarrollo de estas figuras; las soluciones formales son infinitas aunque predomina la representación enfática de los caracteres externos de la femineidad. Por contra, brazos, piernas y cabezas en algunos casos, quedan sugeridos, menos trabajados. Los volúmenes puros de estas obras maestras nos indican la clara capacidad de aquellos artistas en sintetizar un pensamiento abstracto y riguroso, envidiable para muchos de nuestros actuales creadores, convertido en un compromiso de gran calidad plástica.

Hacia el período Magdaleniense, se puede decir que el dominio del bulto redondo es total. Esculturitas en hueso como los propulsores de Enlène y de Montastruc o los bisontes de

arcilla de Le Tuc d'Audoubert demuestran esta afirmación. Sin insistir demasiado en el claro carácter mágico-religioso de las piezas, hay que valorar la facilidad con que el artista aporta soluciones prácticas partiendo de la forma del material utilizado como base para su creación. Las dos obras de Enlène surgen sobre el ensanchamiento de la cornamenta de reno utilizada en su talla. De modo parecido, el caballo estilizado de Montastruc nos ofrece otra bella adaptación sobre el cuerno del reno (Lams. 10 y 11).

Y ni que decir tiene la fuerte expresividad y calidad estética de los bisontes de Le Tuc D'Audoubert. Gracias a esta magnífica obra de hace aproximadamente 14.000 años, hemos llegado a conocer que el barro fue también uno de los materiales de uso más antiguos no sólo como materia elemental para el conformado de objetos cerámicos, sino también como materia base para el modelado de piezas escultóricas. Por fortuna, el cubículo angosto y virtualmente inaccesible donde se encontró este "santuario", de rituales claramente iniciáticos, en una cueva a seiscientos metros de la superficie, nos ha reservado el profundo deleite de observar y de intuir lo que pudieron ser sus equivalentes de arcilla realizados a la luz del día o en zonas más accesibles de otras cuevas, explicablemente todos perdidos. Nuevamente la magia de la creación artística permite identificarnos y fusionarnos perfectamente con aquellos artistas lejanos. ¿Qué son, al fin y al cabo, 14.000 años en comparación con la existencia real del hombre, o más allá, con la memoria registrada en el Universo?.

No sólo la coincidencia en los planteamientos escultóricos proforma se hacen comprensibles a nuestra inteligencia, sino también, y aquí hay que incidir, al ser materia de esta tesis, en la coincidencia por la preocupación espacial en la ubicación de las obras sobre un entorno concreto. Es indudable que se elegía a conciencia el entorno adecuado para la obra; el lugar idóneo que potenciaba la idea. La obra, pequeña o grande, se ubicaba en su espacio, potenciándose así su propia forma y proyectándose personalmente hacia el espectador, iniciado o no, que la contemplara, captando éste su mensaje concreto, puntual y directo.

De todos modos, aunque el arte prehistórico nos dé claras muestras de su cierto dominio del relieve y del bulto redondo, no hemos de olvidar lo que para muchos estudiosos y especialistas como Sigfried Giedion es el claro punto de partida de estas técnicas: el altorrelieve, donde los detalles destacan notablemente del fondo. Para ello hemos de acercarnos más en el tiempo, a la Grecia del siglo V a.C., alcanzando su máximo apogeo a principios del siglo II a.C. en el magestuoso friso de más de cien metros de longitud y un metro ochenta centímetros de alto que rodeaba al altar de Zeus en la acrópolis de Pérgamo, en Asia Menor. Se le cataloga como el cénit artístico del principal centro cultural del momento. En las figuras de este friso, se advierte el claro origen de la escultura en bulto redondo, pues sus relieves casi lo son, ya que pies y brazos de algunas figuras

representadas sobresalen más allá de la línea de tierra del friso y del propio fondo (L.12).

Aunque los relieves prehistóricos son bien distintos del anterior ejemplo, es de aceptar que una obra nace de la otra, ya que el fenómeno recurrente de utilizar las formas naturales ya existentes en la roca, de descubrir un animal o una figura en la formación natural de estos, llevó a consecuencias escultóricas. Los altorrelieves prehistóricos nacieron del aprovechamiento de las líneas y contornos del medio natural, indicios observables en obras como el grabado de la cabeza de un bisonte, en La Grèze (Dordoña).

Podemos hablar de la cima de la escultura prehistórica ubicada hacia el Magdaleniense medio. Tomados por separado, los animales de la escultura solutrense miden dimensiones moderadas: apenas llegan al metro. Sus obras más sobresalientes están en los abrigos rupestres de Le Roc de Sers (L.13) y La Chaire à Calvin, ambos en Charente y en Le Fourneau du Diable (L.14), en Dordoña. Dentro del período Magdaleniense, son de destacar los dos bisontes de Le Tuc D'Audoubert, antes citados; el relieve hermosísimo de un caballo, en Cominargue; o el irrepetible en tamaño y osadía friso de los caballos de Cap Blanc.

La preocupación primordial del artista prehistórico parece ser que fue, con el transcurso del tiempo, la de alcanzar

un dominio cada vez mayor del contorno y del espacio. Dentro del primero, había que expresar los rasgos primordiales del animal con la máxima economía. Debido a ello, los dibujos lineales adoptan un carácter monumental, surgiendo así grandes composiciones tanto coloristas, como lineales y mixtas -Altamira, Lascaux,...- en figuras de impresionante tamaño y desarrollo compositivo.

Autores como Herbert Read (6), dan como base de los inicios de la escultura a creaciones, como amuletos y figurillas de Venus (L.15), del período Auriñaco-Perigordienne. Para un escultor, cuyo significado del concepto escultura no está relacionado precisamente con el tamaño de la obra, muy posiblemente daría la razón al citado Sr. Read. De esta pequeña afirmación es deducible que ya el artista primitivo pudo intuir que otro elemento distinto a la propia materia escultórica, estuviera intimamente relacionado con ella. Me refiero al espacio físico existente alrededor de la escultura. Nunca podremos probar de un modo totalmente cierto que estos artistas intuyeran directamente el espacio, pero por descontado que observaban su entorno. Elegían la cueva o el abrigo; escogían por consiguiente el lugar. También elegían la materia pétreo para tallar sus relieves, sus esculturas, sus monumentos megalíticos. Y era el lugar, su entorno físico, el que potenciaba la obra; el que la definía y diferenciaba.

Podríamos resumir este apartado apoyandonos en una frase de Philip Rawson (7):

"El origen de la escultura, al igual que cualquier otra manifestación estética del ser humano, es el producto de nuestras capacidades físicas y mentales; es el medio por el que ordenamos nuestro entorno, remodelando los materiales naturales para satisfacer nuestras necesidades y lograr nuestros propósitos".

Es evidente que la evolución de la raza humana dependió de nuestra capacidad para adaptarnos al entorno. Esta capacidad, conseguida a través de las modificaciones de nuestro cerebro, desarrolló en nosotros una inteligencia capaz de permitirnos pensar y planificar para buscar soluciones a los retos que nos planteaba el medio natural. De ahí surgió la fabricación de herramientas y objetos de caza, de vestidos, viviendas y como no, de objetos o manifestaciones artísticas. Todos posibilitaron modos de vivir más complejos. La propia evolución humana a lo largo de los tiempos ha ido transformando las formas de vida, consiguiendo en los mejores casos unos niveles de comodidad y seguridad inusuales en la especie. Partimos básicamente de la supervivencia; de defendernos del entorno natural cuando éramos individuos insignificantes e indefensos, a creernos fuertes, dominantes y peligrosos, a

dominar y avasallar la Naturaleza; sin darnos cuenta de que ésta es nuestro origen, y la base de nuestra existencia. Parece ser que el Arte, por encima del espacio y del tiempo, ha seguido manteniendo, en general, planteamientos respetuosos y ensalzadores de los auténticos valores humanos, expresivos del modo de pensar del artista; traductor éste del momento en que vive, mediante el lenguaje plástico que a través de sus obras él mismo crea y construye.

I. 3 SU META

¿Cuál es la meta de la escultura?. ¿Cuál su fin?. Son respuestas muy difíciles de responder, pues son respuestas "vivas", continuadas a través del tiempo y con soluciones puntuales del momento, pero no definitivas. La escultura, como cualquier otro arte plástico, supone un cúmulo de aventuras como experimentación ampliada por la experiencia adquirida durante milenios. Aprendiendo de nuestros maestros y apoyandonos en sus enseñanzas, interpretamos el mundo según nuestras creencias. Se podría decir también, que aprendemos de la historia.

Gracias a antropólogos, arqueólogos, y otros profesionales, embarcados en el estudio de la vida cotidiana del ser humano, han llegado hasta nuestras manos una serie de evidencias físicas que han conformado el carnet de identidad de aquellas culturas que arrojadas en la profundidad de los tiempos han sabido mostrarnos su historia -con teorías posiblemente no exentas de errores- para aproximarnos a la realidad de su existencia.

Es digno de interés conocer cómo sociedades prehistóricas y primitivas, -alguna de estas últimas conviviendo actualmente entre nosotros- llegaron a resultados estéticos que hoy, después de muchos miles de años, vuelven a coincidir en su

esencia; culturas tan lejanas unas de otras, productoras de una gran variedad de obras artísticas han vuelto a coexistir de un modo no exclusivamente casual. Se podría decir que cuanto más cerca está el artista de su propio interior, es decir, de su esencia humana, herencia directa del propio Universo, sea en la época, lugar o cultura que sea, más cerca está de aportar una prueba que coincida a través del tiempo con la de otro artista distinto. Este es el caso del artista prehistórico y el de algunos artistas actuales. Su esencia sigue siendo la misma y el efecto tiempo se diluye en el espacio. La tecnología tiene aquí poco que decir (L.16, 17, y 18).

Aciertos no casuales también, entre el hombre de hace 20.000 años y el aborígen australiano actual, o algunas tribus indígenas americanas, africanas u orientales, cuyas concepciones del universo tenemos la suerte de poder estudiar, así como su forma de vida, sus creencias, su alimento, su herramienta o su arte, y compararlas a su vez con el arte del artista contemporáneo. Todo ello demuestra nuevamente nuestra esencia común y universal, grabada desde la noche de los tiempos en nuestra memoria individual, pero a la vez colectiva; producto de la evolución de una especie cuya diferencia a lo largo del tiempo sigue siendo insignificante en relación con la evolución de la vida.

Estamos acostumbrados a aceptar que el arte occidental,

su historia, estaba sobradamente estudiado a pesar de su enorme complejidad. Los valores de la civilización clásica y cristiana crearon un marco de referencia en el que los sistemas figurativos se mantuvieron relativamente estables desde la Grecia Antigua hasta finales del siglo XIX. A partir de entonces se producen dos fenómenos de efecto convergente; por una parte, las experiencias de las vanguardias artísticas permiten desarrollar modos de expresión muy distintos a los vigentes hasta entonces; por otro lado, el descubrimiento del arte prehistórico y primitivo revela a los incrédulos ojos occidentales una multiplicidad de caminos, figurativos o abstractos, que parecían justificar las propuestas de algunos artistas contemporáneos. Puede asegurarse que la influencia, en algunos casos, del conocimiento de estas obras pudieron forzar nuevos planteamientos, pero no en todos. Sea como sea, lo más remoto enlazaba con lo más actual. El presente se revestía con el prestigio de lo primordial, mientras que lo primitivo y lo prehistórico emergían con el encanto y la audacia de la modernidad. A nivel comparativo sería como el punto cénit de la rueda que gira sobre su eje: con el tiempo y el movimiento vuelve a su posición inicial.

Es difícil saber qué nuevos cambios nos ofrecerá el arte del futuro. Sin duda irá a la par con la sociedad, reflejando el momento en que se vive, en base a las corrientes de pensamiento existentes; utilizando materiales, herramientas y tecnología propios de ese tiempo, o denunciando y exaltando

situaciones, personas o cosas de las formas más variadas e imaginables. Pero seguirá surgiendo algo que es constante en toda la historia. El arte será la consecución de una meta, buscada por el artista, ya sea a modo de acción concreta o de acción continuada durante su vida, pero dotada de connotaciones investigativas y de búsqueda de nuestro propio interior. Es difícil teorizar globalmente sobre algo tan profundo y peculiar en cada artista, pero la variedad de estilos, de propuestas y metas de cada uno de ellos, confluyen en el mismo origen y fin de las cosas; en el afán por saber y descubrir aquello que tal vez nuestros ancestros sintieran de modo más directo, más místico y más universal, al sentirse más inmersos en la propia Naturaleza, por causa de connotaciones directamente entroncadas con su supervivencia. Nosotros, al estar aparentemente más alejados de esa nuestra identidad natural y condicionados, y a veces sometidos por una sociedad consumista, tal vez excesivamente tecnificada y despersonalizada, busquemos de un modo más diverso -de ahí la proliferante variedad de propuestas artísticas y de cualquier otro campo, propias de este siglo-, caminando por senderos también más diversos; esa misma esencia natural y universal que como condición de seres humanos nos seguirá planteando preguntas a nuestra propia existencia.

La meta de cada uno está en su propio nivel de exigencia personal. Cuanto más nos exijamos, más ampliaremos la información para acceder al fin propuesto que, en consecuencia,

será un escalón más para acercarnos a esa meta final; que tal vez nunca alcancemos, pero que nos mantendrá comprometidos y entretenidos, si así lo queremos, durante toda la vida.

No obstante, es preciso no confundir la meta del arte, o mejor, del artista, con el final del arte. Este presagio apuntado frecuentemente en nuestra época, supone una preocupación patente por tal vez la falta de disciplina actual, a la que el arte siempre había estado sometida, ya sea por las normas establecidas por las Academias de arte o, sencillamente, por los dictados estéticos surgidos desde los poderes políticos, religiosos y sociales de cada época. Pedro Azara (8) nos comenta lo siguiente:

" El arte no muere porque lo decidan los filósofos que obedecen a esquemas apriorísticos, pero puede morir si los artistas deciden pensar sin componer. Los neoexpresionistas de los ochenta rescataron el arte del marasmo en que lo habían hundido los artistas conceptuales, si bien estos no dejaron de insistir en sus postulados. Cada encuentro con la Naturaleza y las Ideas debería ser una nueva e innovadora experiencia, como afirmaban Cezanne y Matisse, y no como una etapa decidida de antemano, dentro de un ciclo evolutivo ya establecido. Si el

arte queda en manos de los artistas y no de los teóricos, podrá todavía tener sentido".

Efectivamente, el final del arte como tal nunca ha salido de boca del artista, sino del teórico. No debieramos hablar de Medicina si no somos aventajados en la materia, y si lo hicieramos, al menos debieramos de puntualizar: creo que... Tampoco debieramos de llegar a conclusiones erróneas al malinterpretar acciones como por ejemplo el caso de Jorge Oteiza, el cual a finales de los años cincuenta, cuando gozaba de un reconocido prestigio internacional decide abandonar la creación artística en favor de una labor política, social y cultural, tras dar por concluido, el artista, su propio y personal proceso experimental.

El arte nunca morirá mientras exista el ser humano, pues el arte es producto de su pensamiento. El artista seguirá creando, imitando a la Naturaleza con formas y esquemas en consonancia con su tiempo. Luis Racionero (9) nos indica:

" Las exigencias del arte contemporáneo no pueden ignorarse en ningún esquema de vida. El arte de hoy es lo que realmente nos pertenece: es reflejo nuestro. Condenandolo, nos condenamos nosotros".

Y así ha sucedido siempre.

I.4 CARACTER FUNCIONAL O ELEMENTO DE BELLEZA ESTETICA

"Arte es todo aquello a lo que los hombres llaman arte". Esta definición nos la aporta Dino Formaggio; su aparente exposición superficial es tal vez una de las más lúcidas y aceptables del concepto de arte. Ante todo, impide la búsqueda de una definición real de lo que durante siglos se ha definido como intuición, iluminación divina, idea, forma o plegaria.

La razón de fondo, como el propio autor nos dice, no es el "ser" del arte, sino su significado y, en especial, lo que hoy llamamos arte, o de aquello que todos los hombres a lo largo de la historia han llamado arte. La definición inicial nos plantea preguntas como la de si realmente los hombres del paleolítico llamaron a aquellas sus representaciones plásticas, obras de arte, o fuimos realmente nosotros los que catalogamos a las mismas como tales. O más aún, si llamaron obras de arte a los instrumentos de caza o pesca, a sus danzas tribales, a los collares ornamentales, a las máscaras rituales, a los utensilios funerarios, al bastón de mando del hechicero, etc., o también fuimos nosotros los que lo hicimos.

A ciencia cierta no hay constancia ni pruebas suficientes que nos alejen de esa duda, pues tal vez el hombre prehistórico tildara efectivamente de obras de arte a aquellos objetos y representaciones que cohabitaban con su vida cotidiana:

de hecho, estos gozaban de una cierta valoración sirviendo como objetos de uso funcional o dotados de un carácter mágico-religioso, según los casos. Evidentemente ello no significa que no se pueda hablar de arte, de la moral o de la libertad, según ciertos denominadores comunes; significa sólo que no es posible fijar desde un punto de referencia final, constituido por una u otra definición real, un flujo procedente y continuamente proyectante de experiencias que inexorablemente se tejen en el tiempo entre la sociedad.

Otra pregunta que surge es la de si el arte es o no es un hecho físico. Siempre se ha argumentado que éste es un producto del espíritu, pues la obra de arte en sí se crea y completa previamente en el interior del artista como acto mental y espiritual, y que únicamente cobra "forma" física mediante la utilización de la materia y la técnica necesaria para transformarla. Es, pues, la idea, la que prima sobre la forma física. Pero posiblemente sea también un concepto demasiado actual; una reivindicación demasiado romántica de la realidad, camuflada por la necesidad espiritual que el ser humano exige para sí. Quedemonos, entonces, con esta concepción de Pío J. Navarro (11):

"Al hablar de arte debemos referirnos a cualquier actividad que tenga un componente estético, el

cual produce una cierta satisfacción o deleite espiritual al crearlo, contemplarlo o comprenderlo ... A través de la calidad, el artista intenta producir una sensación agradable, estética, para sí y para otros, y el arte es el medio de comunicar esta sensación. Para que la comunicación sea más efectiva, se necesita usar símbolos compartidos; las convenciones artísticas. De esta manera, el arte se convierte en un sistema de comunicación, en lenguaje artístico".

Este lenguaje artístico, aplicado a elementos de uso, se convierte en objetos dotados de un carácter predominantemente funcional; así todo lo que se ha dado en llamar Artes Aplicadas o Artes "menores" tienen esa especial aportación: con independencia de su particular elegancia estética en su diseño y ornamento, aportan una función primordial. Así, la tetera servirá para contener el té, el joyero para contener las joyas, y así la vajilla de porcelana, el reloj, la armadura, el vestido, la máscara, el instrumento musical, etc. Sólo dos elementos se encargarán de dotarlo de un carácter más o menos artístico; su diseño y la técnica utilizada para su confección. Desde mucho tiempo atrás -y aunque también es un concepto demasiado moderno- se ha identificado al arte con la complicada elaboración y esmerada decoración del objeto; esto ha traído consigo el que

a mayor ornamentación. muchas veces el objeto ha ido perdiendo funcionalidad y consiguientemente convirtiéndose en un objeto "inútil", meramente decorativo.

Aún respetando ese carácter decorativo, las esculturas, por ejemplo, realizadas desde el Paleolítico hasta el Gótico, poseían prácticamente una misma misión: ésta no era mostrar su carácter estético, sino advertir, explicar o indicar al espectador un determinado mensaje. El propio objeto era el intermediario que conectaba una idea o una norma, preestablecida por el poder gobernante, con el individuo -la propia sociedad del conjunto-, el cual aprendía de la lección visual. A partir del Renacimiento el concepto de arte cambia, y sus obras van adquiriendo un valor más decorativo, con independencia en parte de las ya apuntadas y mal llamadas "artes menores" que tenían y siguen teniendo ese carácter más funcional.

La escultura, al igual que el resto de las grandes artes, va, con el paso del tiempo, liberándose de unas ataduras sociales en cuestión de concepto y de forma, hasta llegar a un planteamiento actual, donde el artista transmite mediante su obra las vivencias personales de éste hacia el espectador; salvo lógicamente la obra de encargo, que como ocurre en cualquier época, suele estar sometida a algún tipo de condicionantes físicos o sociales, públicos o privados.

Los inicios del siglo XX convierten al arte europeo en un trampolín de nuevas posibilidades con una misión más variada y enriquecedora. La escultura, dormida durante siglos entre normas estéticas preestablecidas, heredadas de la tradición griega, siente el nuevo cambio y se acerca a él. Pero si durante todos estos siglos a la escultura nunca le fue planteada su funcionalidad estética, con los comienzos de nuestro siglo surgen corrientes de pensamiento que la involucran y a veces la afectan. La lucha entre formalistas o defensores de la tradición, con slogans como "primero la forma, después la función", y funcionalistas o defensores del uso, que reivindican "primero la función, después la forma", estaba servida. De aquí surgen movimientos como el Constructivista, donde la escultura y en general las artes plásticas, tienen que cumplir una función efectiva para el ser humano. Parece ser que todas estas pugnas se centraron más en una cuestión de diseño enfocado dentro del mundo de los objetos cotidianos: escuelas como la Bauhaus donde se creyó que, desde un aspecto funcionalista, las artes visuales y el diseño industrial podían llegar a ser la misma cosa, y donde se llegó a pensar en una nueva era del renacimiento artístico bajo el dominio y el amparo de la máquina, únicamente encontró eco en la arquitectura y en los objetos de diseño, pero más difícilmente entre la escultura y la pintura. Las funciones de éstas distaban mucho de las de aquellas, y el concepto "función" sólo pudo aplicarse con un sentido del todo diferente. Las

"grandes artes" se escapaban nuevamente de la línea de las "artes aplicadas" o industriales.

Tradicionalmente, fueron los artesanos los que creaban y producían objetos para cada necesidad. Cuando los objetos requerían de unas cualidades estéticas, por cuestiones de estilo o de categoría social, se requería de los artistas, que no eran sino artesanos que destacaban por su especial sensibilidad, habilidad y destreza en el oficio. Muchas de esas obras, la mayor parte de ellas con un uso específico y por consiguiente utilizadas para una función concreta, con el paso del tiempo fueron convirtiéndose en obras de arte, es decir, en objetos cuya única función era la de ser admirados (L.19,20,21); la de contemplar su belleza estética. Al fin y al cabo, otro tipo de función.

Abordando otro campo de interés dentro de este capítulo, sería interesante reflexionar sobre la identificación continuada durante siglos entre arte y belleza. En este caso, se trata de algo más profundo y significativo, que a lo largo del tiempo ha llevado a diferentes discursos. Referente al significado histórico de tal planteamiento "las teorizaciones acerca del arte como un contemplar místico intuitivo de tipo religioso recorrieron en los albores de la humanidad un largo camino y penetraron en el pensamiento griego por medio de Platón, y es aquí donde toma consistencia y fuerza cierto tipo de idea de Belleza" (12).... así, "la análoga exaltación del éxtasis

religioso del delirio cognoscitivo aristocrático que saca fuera de las sombras, llenas de pasiones y de contradicciones humanas, del mundo sensible e histórico para lograr, propiamente a través del arte, el esplendor inmutable y la justicia inmóvil de un ámbito sin espacio, de un reino utópico transmundano capaz de garantizar la conservación eterna de los valores ante los asaltos revolucionarios desde abajo; acaso no sea casual que la mística, intuitiva de la Belleza, que transporta a las almas privilegiadas a contemplar, desde "fuera" del mundo, desde el doble de todos los mundos dentro de los cortejos procesionales de los dioses el inefable esplendor de las ideas, haya podido surgir igualmente en la India como en Grecia" (13). Indudablemente, al margen de la redundancia romántica de este texto de Dino Formaggio, de él se extrae la síntesis platónica del ideal de Belleza: "es lo Bello griego en su errar de lo Bueno a lo Verdadero, lo Bello griego que permanecerá durante siglos como la encarnación más elevada de la idea de Belleza", puntualiza el mismo autor; idea ésta que aún conociendo algún pequeño altibajo histórico, predomina en nuestra cultura europea de forma continuada hasta llegado el final del siglo XIX y principios del XX.

Sin embargo, en lo referente a la significación de la necesidad actual, surgida directamente de la experiencia artística contemporánea, se puede hablar de que si el término belleza está relacionado con algo placentero, logrado o similar,

unido a su carácter genérico, podemos de algún modo relacionarlo con el concepto de arte en cuanto a obra lograda o completa y por tanto bella. O precisando más, si tomamos su significado ideal, producto extraído de la Grecia Antigua, que refleja en sí la idea de las relaciones armónicas, de la unidad Bello-Verdadero-Bueno, llegaremos ante un tipo bien definido de ideal de la comunicación, al igual que ocurre con la propia experiencia artística que nos lleva nuevamente a pensar en la comparación Arte= Belleza.

"Lo posible existe y tiende hacia lo real", decía Leibniz. Y posiblemente no anduviera equivocado. La esencia; el universo como idea de la mente y su proyección física nos lleva a registrar en la materia -la obra- conceptos como el de Belleza de un modo que para el artista es aproximadamente válido, aunque nunca esté plenamente satisfecho de su obra pues siempre la forma surge representada por debajo de la riqueza inicial y universal de su propia idea.

"Que el hombre es un ente corpóreo, dotado de fuerzas naturales, viviente, real, sensible, objetivo, significa que tiene como objeto de su existencia, de sus manifestaciones vitales, los objetos reales, sensibles o que solamente puede expresar su vida en objetos reales, sensibles", escribe Marx, que antes había dicho: "El hombre no se pierde en su objeto más que cuando éste se convierte en objeto "humano" u hombre objetivo.

Esto sólo es posible cuando a este objeto se le convierte en un objeto "social"... yendo para mí el significado de un objeto (objeto que tiene significado gracias a un sentido correspondiente) tan lejos cuando va "mi" sentido; así los sentidos del hombre "social" son distintos de los del hombre "asocial" ". Reivindica con ello que la sensibilidad humana corresponde a la riqueza íntegra del ser humano y natural, derivada de su propia esencia, producto de la Naturaleza y del Universo (14).

Otros autores más religiosos, como Malèvich, nos comentan: "Destronar a Dios es destronar la perfección de los objetos". O San Agustín, que dice: " Yo creo que algo puede hacerse fuera del orden de Dios, porque el mismo mal que se ha originado no ha nacido del orden divino". Ambos reivindican un carácter más divino del origen del hombre y de su creatividad. Pero en todos ellos, aunque se derive de modo indirecto hacia una concepción más individualista o más social, el concepto platónico de Belleza sigue permaneciendo evidente.

Otro nuevo esbozo. Si aceptamos la unidad platónica Bello-Verdadero-Bueno, también tendríamos que introducir otro concepto, no precisamente nuevo, plasmado claramente en el arte que desde las primeras culturas e imperios tomó su parcela de importancia. Me refiero a lo feo, a la fealdad en el arte. Como

asegura Pedro Azara (15), "se manifiesta en todos los campos. Adopta las formas más variadas y sorprendentes. Invade las obras más seguras... Materiales insólitos o repugnantes, sin conformar: texturas hediondas, cuerpos lacerados, quemados, inmolados o cubiertos de sangre, la fealdad no deja aspecto alguno a la obra de arte, sin contaminar". En la Edad Media se representaban figuras deformadas, grotescas, entre escenas de dolor y muerte. La belleza canónica de las formas naturales no se sabían representar; tal vez más que feas eran torpes. Los imperios babilónico, mesopotámico y egipcio también representaban formas terroríficas: esfinges, figuras híbridas, reptiles. representaciones amenazantes de la lejana e incomprensible figura de los dioses. Pero era lógico; el canon griego, regla de oro de nuestras fortunas y desdichas aún no se había pronunciado o se desconocía.

Pero contrariamente, la fealdad del arte actual sucedo a tres siglos de arte dedicados a la exaltación de la belleza. iniciados a mediados del siglo XV y continuados hasta finales del XVIII. Mas tarde, durante casi todo el siglo XIX y más especialmente en el campo de la pintura, algunos románticos, realistas y simbolistas convivieron con un arte decadente. Conscientemente se encargaron de representar con fealdad las formas de la naturaleza en sus obras de arte. ¿Por qué esa huida de la belleza canónica?. ¿Tan fuertes eran las cadenas academicistas que originaron semejante revulsivo?. Estaba claro

que muchos artistas no seguían los dictados canónicos. Posiblemente esta corriente de "lo feo" siempre existió, pues es tan rica y variada la visión estética de cada artista, como su propia producción. Tal vez algún tipo de censura actuó como filtro o impedimento para evitar propagarse el "arte feo", la forma antiestética o desagradable. Recordemos todos aquellos siglos "oscuros" política, social y religiosamente, donde condicionantes como la superstición, el miedo y determinados intereses para cuyos fines se utilizaban métodos represivos contundentes -Inquisición, castigos crueles, expropiaciones,...-, predominaron sobre la libertad del individuo.

Si tomamos también como válida esta última premisa, es también lógico aceptar que en momentos más eufóricos de la vida humana, donde esa libertad individual se evidenciaba de un modo más natural, la proliferación de otras corrientes estéticas como la de lo feo, extrapolada a la idea Feo-Falso-Malo -valoración totalmente injustificada desde un planteamiento actual- por una comparación antagónica con la idea platónica de lo Bello-Verdadero-Bueno, cobraran un mayor auge. Seguramente, como comenta Azara (16), la proliferación de lo feo gravitara, como ocurre en muchas ocasiones, no en torno a la habilidad manual del artista, sino a su "talento" para crearse un mundo propio, compuesto de figuras extraídas de la realidad exterior. La creatividad se desarrollaba así entre la invención y la imaginación excitada, términos estos totalmente aplicables a la

actualidad, ya que al no existir trabas censuradoras, la creatividad se desborda hasta límites insospechados.

Estos planteamientos estéticos nos llevan a una conclusión inicial. ¿No será que lo Bello y lo Feo son indivisibles; están íntimamente unidos?. Si nos acercamos hacia otras religiones, los términos Yin y Yang por ejemplo, forman una unidad real; son lo bueno y lo malo, el día y la noche, también lo bello y lo feo. Nunca podríamos intuir qué es lo bueno, lo verdadero y lo bello si no lo comparamos con lo malo, lo falso y lo feo. Pero, si aceptamos que todos los conceptos que expresen positividad o negatividad son válidos y son indivisibles, ¿porqué no aceptar también que tal vez lo bello se asemeje a lo malo y lo feo a lo bueno?. Está claro que en este juego filosófico-dialéctico es el hombre el que impone el orden sobre el supuesto caos. Hacemos nuestro mundo a nuestra propia imagen y semejanza; es decir, lo enfocamos hacia nuestros propios intereses; individuales más que colectivos. Lo que sí parece seguro es que el arte tiene el poder de revelarnos la esencia oculta de los objetos, de los paisajes, de los individuos, de revelarnos la Naturaleza tal y como quisieramos comprenderla.

Podríamos hablar a "grosso modo" de que además de lo anteriormente expuesto, siempre, y no tan al margen como se cree de la propia creación artística -debido a los condicionantes sociales, políticos, económicos y religiosos antes citados-, ha

existido un paralelismo entre esa creación y la función con que se ha utilizado. Haciendo un corto recorrido por el intrincado laberinto de la historia, comprobamos que durante la etapa parietal paleolítica el arte era utilizado, entre otras cosas, para propiciar una buena caza; en Egipto, Asiria, Roma -o durante el propio Absolutismo moderno- se utilizaba al arte para contribuir a la "divinización" o exaltación del soberano desde muy diversos aspectos; en el arte paleocristiano o romano para enseñar determinada doctrina a un pueblo, con referencias primordiales al cristianismo. En cualquier caso, parece admitirse que en épocas pretéritas del arte occidental, y de uso general hasta el siglo XIX, la producción artística respondía a exigencias concretas, polarizadas en ocasiones en un individuo o clase dominante, como reflejo en mayor o menor grado de la realidad objetiva circundante, pero de todos modos inteligible, con propósito de causa, por el pueblo en general.

Sin embargo, la Revolución Industrial y el desarrollo del capitalismo que sitúa a la burguesía en la cima de la sociedad, produce un indudable cambio en la situación. De un lado, el artista comienza a criticar la sociedad en la que vive, sintiéndose miembro de un grupo oprimido. De otra parte, se empieza a perder la relación directa entre el comprador de la obra artística y su autor: hacen su aparición los intermediarios, entendidos como marchantes o galerías y luego anticuarios y casas de subastas. La obra de arte pierde el valor de uso que hasta

entonces tuvo para el señor o para el pueblo y adquiere un valor de cambio, convirtiéndose en una mercancía más. La función del producto artístico es ahora la inversión, el prestigio, la decoración u otros similares. Las consecuencias de este fenómeno son múltiples y peligrosas. El artista intenta individualizar su obra y evitar que se convierta en un mero objeto de comercio, pero si pretende darle a conocer habrá de entrar en el sistema que sólo contempla el arte como negocio, aunque lo niegue, porque precisamente ello hace aumentar el valor de la obra. La hipotética solución de no integrarse lleva también en cualquier caso a distanciar -como ha venido sucediendo en los últimos decenios de manera cada vez más alarmante- el lenguaje del artista y su comprensión por la comunidad. La función comunicativa del arte se va perdiendo.

¿Cuál es pues la función del arte?. ¿Hay que crear para ello un arte menos individualista y llegar a un arte más colectivo, más social, más identificable para la sociedad -la cual siempre ha caminado por detrás de las propuestas culturales de un grupo minoritario, llameseles intelectuales, artistas, etc.-?. Es lógico apostar por un arte más social, pero sin renunciar a la creatividad individual del artista, pues entonces todo se convertiría en copiar descaradamente propuestas con un cierto éxito y ya admitidas por la sociedad -moda-. En la escuela, los niños aprenden la lección previamente preparada, extraída por sus profesores, de textos preparados también

anteriormente por estudiosos, filósofos y científicos. ¿Tendrían que ceder estas investigaciones ante la ciencia establecida, porque sus teorías no son de principio asimilables por las cabezas dirigentes de un país?. La respuesta es obvia.

En el mundo artístico ocurre de igual modo; el artista serio investiga en una propuesta estética que posteriormente es ofrecida al público, el cual, mediante una necesaria información -tal vez sea lo que falte- comprenda la obra, al margen de aceptarla o rehusarla. Posiblemente sea el mejor modo de enriquecer la cultura estética de un país, aunque a veces la información sea excesiva y hasta confusa o contradictoria por ser tan variada. El espectador estará así preparado para discernir y comparar; y la excusa que a veces se nos da, de que un exceso de información no es asimilable, se tambalearía inexorablemente, pues carece de fundamento -se suele hablar de que los mayores pensadores de la especie humana utilizan un bajo potencial de su capacidad cerebral; posiblemente los haya que den un mayor uso a su cerebro, pero estadísticamente hablando son una ínfima minoría-. No sólo se aportará, actuando de este modo, un mayor enriquecimiento estético al espectador sino que además se conservará y respetará de mejor modo la propia creatividad del artista, dejándole que busque con sinceridad su propia meta, esa meta que cada uno de nosotros en nuestra profesión anhelamos encontrar. Para los dudosos y los falsos no cabe ninguna mención.

De Luis Racionero (17) extraigo los siguientes comentarios: "Todos los fenómenos del universo son manifestaciones de alguna idea. La gente superficial ve las ideas de poca importancia y la gente de mayor filosofía ve las ideas de mayor importancia, convirtiéndolas en prosa, poesía o escultura. Pero plasmada de un modo u otro, la naturaleza interna de las cosas, su razón de ser, será siempre la misma". El mismo autor nos ofrece un pequeño texto, de origen filosófico- taoísta, que nos aporta unas orientaciones acerca de nuestra meta en el arte: "La categoría de un artista varía con su carácter. Pocos de entre miles sobresalen. Su inmortalidad proviene de la calidad sobresaliente de sus obras. Hay cuatro maneras de alcanzar una meta alta: primera, mantener la mente pura y libre de pensamientos terrenos, segunda, leer bien para ganar un verdadero entendimiento del mundo y de sus leyes internas; tercera, evitar la popularidad temprana cuando se desea obtener una meta más alta, y cuarta, ser amigo del hombre de cultura para poder mantener las formas clásicas. Con estas cuatro precauciones uno podrá alcanzar la meta más alta en el arte". Metas harto difíciles de conseguir desde la sociedad consumista y agresiva que padecemos, recordatorias de supuestos momentos más naturales, pero de dignísimo elogio hacia el que las consiga.

Otro apunte interesante al respecto lo hace López Chuhurra (18): "La actitud que conduce al artista a realizar una

obra responde específicamente a una necesidad interior que lo acucia y a veces lo angustia... El hombre realiza su existencia por aquello que le falta por vivir. Vive en un fluir sin descanso, porque se realiza en la medida en que busca lo que le falta realizar. El hombre es un ente que vive realizandose ".

Centremonos de nuevo en nuestro campo, la escultura, y nuevamente hagamos un rápido recorrido por la historia. Con connotaciones figurativas o abstractas desde sus orígenes, la escultura, y a diferencia de otras artes plásticas, ha sufrido un cambio menos cuantitativo que por ejemplo la pintura, hasta llegado este siglo XX. Mantenido por las fórmulas antropomórficas de la Antigua Grecia, se ha ido desarrollando de un modo lento y conservador sin apenas cambios de planteamientos. Posiblemente hayan sido estos los momentos en que a la escultura se la ha dotado de un carácter más funcional que en la actualidad y más colaboracionista con otras artes. Desde los orígenes, escultura y arquitectura, por ejemplo, han compartido un trabajo en común. Las cariátides del Erectéion carecen de sentido al desubicarlas del lugar y de la función que desempeñaban como columnas. En los pórticos góticos, las esculturas están adaptadas a la arquitectura; pierden su fuerza y esencia al ser arrancadas de su primitivo emplazamiento y ser situadas en un museo, lo que demuestra hasta qué punto la obra escultórica estaba pensada y realizada en función del lugar específico al que da sentido. En los templos hindúes o en las pirámides aztecas también ocurre

así. La historia de la arquitectura se encuentra unida a las posibilidades técnicas de la escultura, a su capacidad de conferir carácter al espacio.

Una buena parte de la escultura de este siglo, con el salto y ruptura tan rápido con el pasado, es no figurativa y por ello ha tenido que enfrentarse más directamente con la implantación de formas abstractas en el espacio, lo que ha chocado con uno de los intereses tradicionales de la arquitectura. Por esto, aquel colaboracionismo del pasado en la actualidad no es tan evidente; de hecho, muchas de las obras ubicadas en espacios urbanos, por no decir casi todas, se han realizado posteriormente a la construcción arquitectónica inicial. Ha sido el escultor el que estudiando -cuando le han dejado- las características particulares de ese entorno, ha creado la obra concreta para el lugar; otras veces, el comprador de la obra ha "rellenado" el hueco existente con la misma, sin entrar en explicaciones. Esto no quiere decir que la colaboración entre escultor y arquitecto se haya perdido, pero es evidente que las relaciones se han "enfriado" debido al preponderante poderío del arquitecto dentro de nuestra sociedad contemporánea. En la mayor parte de los casos, como comenta Javier Maderuelo (19), músico y arquitecto, las escasas colaboraciones son decepcionantes, ya que en ellas el artista plástico "sólo puede intervenir poniendo la guinda en la tarta constructiva en el lugar indicado por los arquitectos, sin

la posibilidad de alterar en lo más mínimo el programa, la ubicación, el volumen o los materiales del entorno que va a rodear su obra. Artistas como Picasso, Jean Arp, Joan Miró, David Smith, Marc Chagall, han sufrido los efectos de este tipo de "colaboración" ".

Ante estas acciones es evidente que la polémica entre arquitectos y escultores esté abierta. Esto ha conducido a cultivar una desconfianza común que ha obligado a que muchos escultores y artistas plásticos pretendan superar la colaboración con arquitectos, urbanistas o autoridades municipales y aporten individualmente sus propuestas y trabajos. Nunca más que ahora la escultura ha estado tan cerca de compararse con la arquitectura, sobre todo tras romper con ataduras como la escala de las obras, el uso de materiales diversos y la desubicación forzada de la propia escultura remitida antes a espacios concretos, asignados previamente por los responsables correspondientes.

Es difícil encontrar aún así, a artistas que intenten dotar de carácter funcional a su obra. El primer intento claro de funcionalización tiene su origen en el Constructivismo ruso cuando artistas en los primeros años veinte de nuestro siglo pretendieron realizar un "arte para el pueblo". Uno de los primeros de la escultura utilitaria, fuera del ámbito revolucionario fue Constantin Brancusi, quien creó muchas obras basadas en formas funcionales cuyo motivo es puramente

arquitectónico -vigas, capiteles, arcos, columnas-. Uno de los monumentos emblemáticos de este artista ha sido el de Tîrgu Jiu (L.22), pueblo situado a 220 Km. al norte de Bucarest, donde en 1938 crea un "ambiente escultórico" compuesto por tres obras de mayor tamaño y varias menores y con un desarrollo de un kilómetro de longitud. Esta obra ha sido de una influencia decisiva para muchos artistas posteriores y se la considera como el punto de partida de las interferencias de la escultura en el terreno de la arquitectura. Las influencias del pensamiento de Brancusi han quedado reflejadas en la obra de artistas como Richard Serra, Carl Andre o Isamu Noguchi. Tanto Brancusi como estos escultores han sido plenamente conscientes de que la tradición de la escultura está unida a la actividad de la arquitectura desde la época griega, pasando por el Renacimiento y el Barroco. La especialidad de Isamu Noguchi, dedicado hasta su muerte al diseño y realización de plazas, patios y jardines, supera el mero carácter ornamental de dichos lugares al ocuparse el propio escultor de problemas relacionados con la distribución, composición urbana, recorridos peatonales, equipamientos, jardinería y otros temas hasta entonces inherentes a la profesión de los arquitectos. Tampoco hemos de olvidar a Henri Moore, aunque este último se limitara normalmente a realizar la obra más que a ubicarla en un espacio concreto.

Otros pasos más hacia el acercamiento comparativo - o

tal vez agresión- con la arquitectura lo daban los minimalistas, con artistas como Donald Judd (L.23), los cuales huyendo del figurativismo y rompiendo con toda la realidad física, se introducen en el mundo de la abstracción pura con sus planteamientos geométricos aplicados a las propias obras. Las obras geométricas de los minimalistas, con sus grandes dimensiones, producen una sensación de monumentalidad. Se consigue el dominio de la escala. Tras esto ya sólo queda el dominio del espacio como abstracción y como lugar.

Abandonando los conceptos "formales" en la escultura, tomados como referencia de máxima importancia a través de la tradición clasista y adademicista y por supuesto sin abandonarlos, la escultura actual se replantea este antiguo concepto del espacio, intuído desde siempre por el artista, pero mantenido en estado latente y desmerecido de atenciones, como básico en unión con el volumen de la propia escultura. Muchos escultores difícilmente concebimos ya la escultura sin su lugar de ubicación concreto, sin su entorno, máxime cuando las obras superan unos tamaños determinados, no abarcados por nuestra percepción al no poder captar completamente su volumen, como es el caso de las obras de grandes dimensiones.

Si pudieramos hacer una especie de división de elementos o de organización tridimensional, anotaríamos en primer lugar al carácter físico - presencia - de la escultura o del conjunto

escultórico; segundo, a la posición y tamaño - escala - que la obra ocupa en relación con el espectador; y tercero, el modo en que se dispone la obra en relación con el lugar de ubicación que, podríamos decir, le pertenece. Con estos elementos estructurales se pretende reorientar la finalidad actual de la escultura, abandonando claramente el colaboracionismo más funcional entre arquitectura y escultura y dotando a esta última de un carácter, si se le puede llamar así, en la mayoría de los casos, de funcionalidad estética. La escultura en sí no tiene utilidad, pero mediante su "presencia" reclama un espacio de ubicación para mostrarse y erigirse como un ser con vida propia, desbordando su contorno y acaparando el espacio que la rodea para potenciar el efecto centralizador que sea capaz de atraer las miradas del espectador que la contempla.

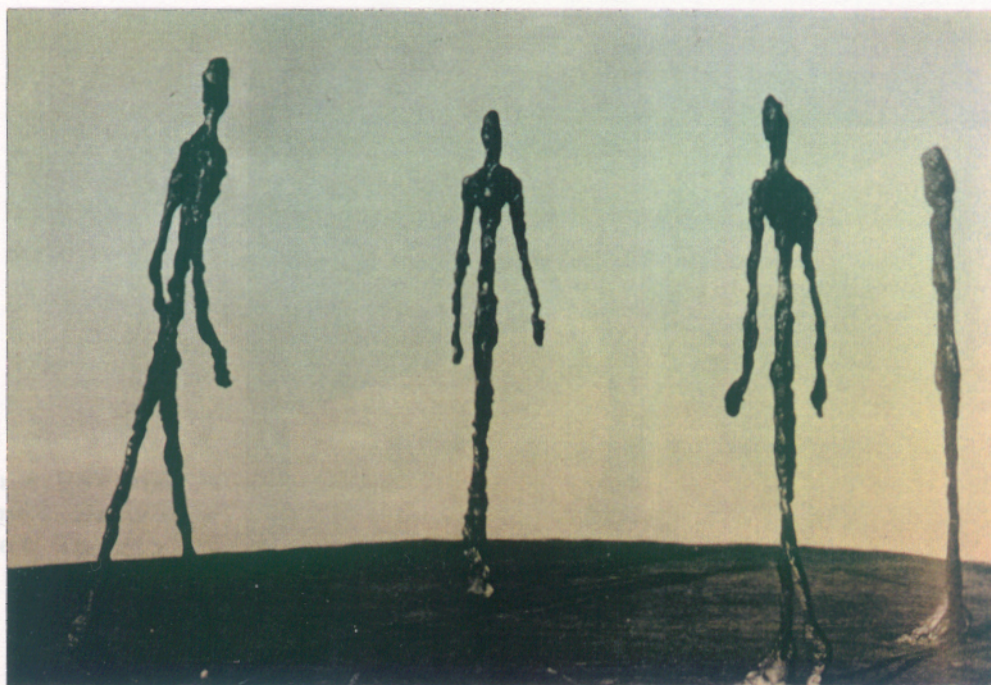
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- (1) Paul Davies. EL UNIVERSO DESBOCADO. Salvat Editores, S.A. Barcelona. 1988. Pag.23.
- (2) Ferruccio Rossi-Landi. SEMIOTICA Y ESTETICA. Ed. Nueva Visión. Buenos Aires. 1976. Pag.18. (extracto refundido de Rives, Jurgen y Kees, Weldon. Non Verbal Communication. Nothes on the Visual Perception of Human Relations. University of California Press. Berkeley y Los Angeles. 1956-1961 4 edic.).
- (3) Guillo Dorfles. EL DEVENIR DE LAS ARTES. Fondo de Cultura Económica. México. 1963. Pag.107.
- (4) A. Leroi-Gourham. SIMBOLOS, ARTES Y CREENCIAS DE LA PREHISTORIA. Ed. Itsmo. Madrid. 1984. Pag.226.
- (5) Ministerio de Cultura. Subdirección General de Arqueología de la Direcc. Gral. de Bellas Artes. Catálogo de la exposición "ORIGEN Y EVOLUCION DEL HOMBRE". Madrid. 1984.
- (6) Herbert Read. THE ART OF SCULPTURE. The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts. New York. 1956.
- (7) Philip Rawson. DISEÑO. Ed. Nerea. Madrid. 1990. Pag.10.
- (8) Pedro Azara. DE LA FEALDAD DEL ARTE MODERNO. Ed. Anagrama. Barcelona 1990. Pag.169.
- (9) Luis Racionero. TEXTOS DE ESTETICA TAOISTA. Alianza Editorial. Madrid. 1983. Pag.238.
- (10) Dino Formaggio. ARTE. Ed. Labor. Barcelona. 1976. Pag.11.
- (11) Pío J. Navarro Alcalá Zamora. SOCIEDADES, PUEBLOS Y CULTURAS. Ed. Salvat. Barcelona. 1981. Pag.56.
- (12) Dino Formaggio. ARTE. Ed.Labor. Barcelona. 1976. Pag.45.
- (13) Dino Formaggio. ARTE. Ed.Labor. Barcelona. 1976. Pag.46.
- (14) Dino Formaggio. ARTE. Ed.Labor. Barcelona. 1976. Pag.163.

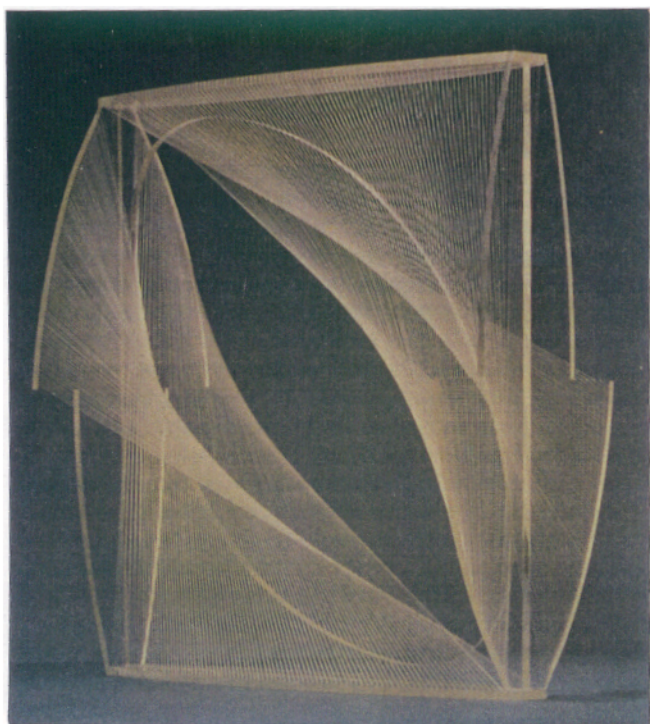
- (15) Pedro Azara. DE LA FEALDAD DEL ARTE MODERNO. Ed. Anagrama. Barcelona. 1990. Pag.81.
- (16) Pedro Azara. DE LA FEALDAD DEL ARTE MODERNO. Ed. Anagrama. Barcelona. 1990. Pag.17.
- (17) Luis Racionero. TEXTOS DE ESTETICA TAOISTA. Alianza Editorial. Madrid. 1983. Pag.154.
- (18) Oswaldo López Chuhurra. ESTETICA DE LOS ELEMENTOS PLASTICOS. Ed. Labor. Barcelona. 1971. Pag.15.
- (19) Javier Maderuelo. EL ESPACIO RAPTADO. Mondadori España, S.A. Madrid. 1990. Pag.27



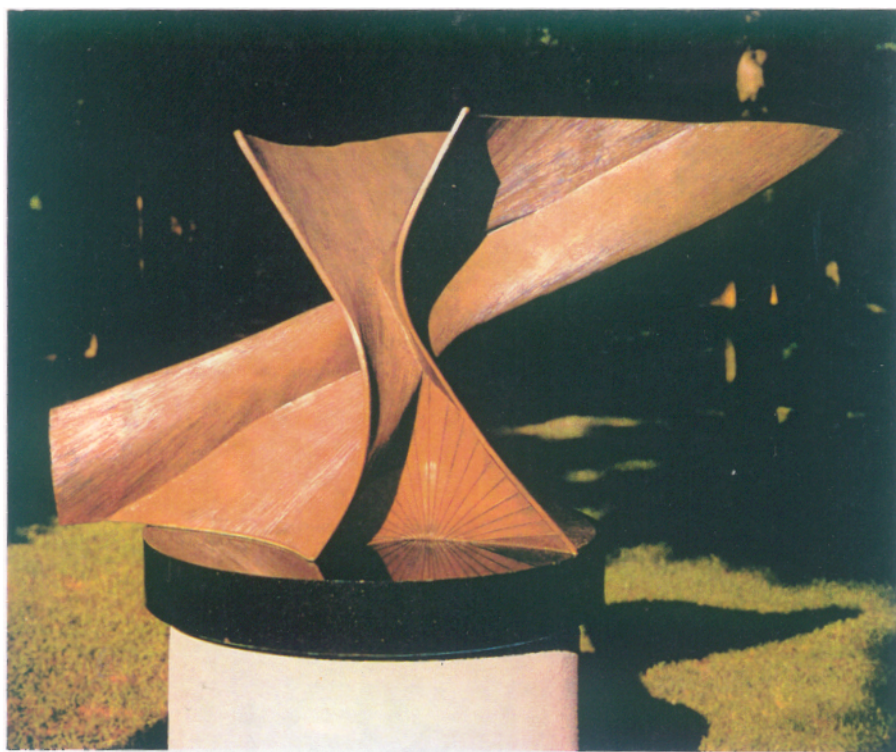
L.1. Arte Fenicio. Estatuillas. Bronce. Ss. XIX-XVIII a..



L.2. Alberto Giacometti. "City Square". 1948-49. Bronce



L.3.
Naum Gabo
"Construcción Lineal en
el espacio". 1942-43.
Plexiglás con hilo de
nylon.

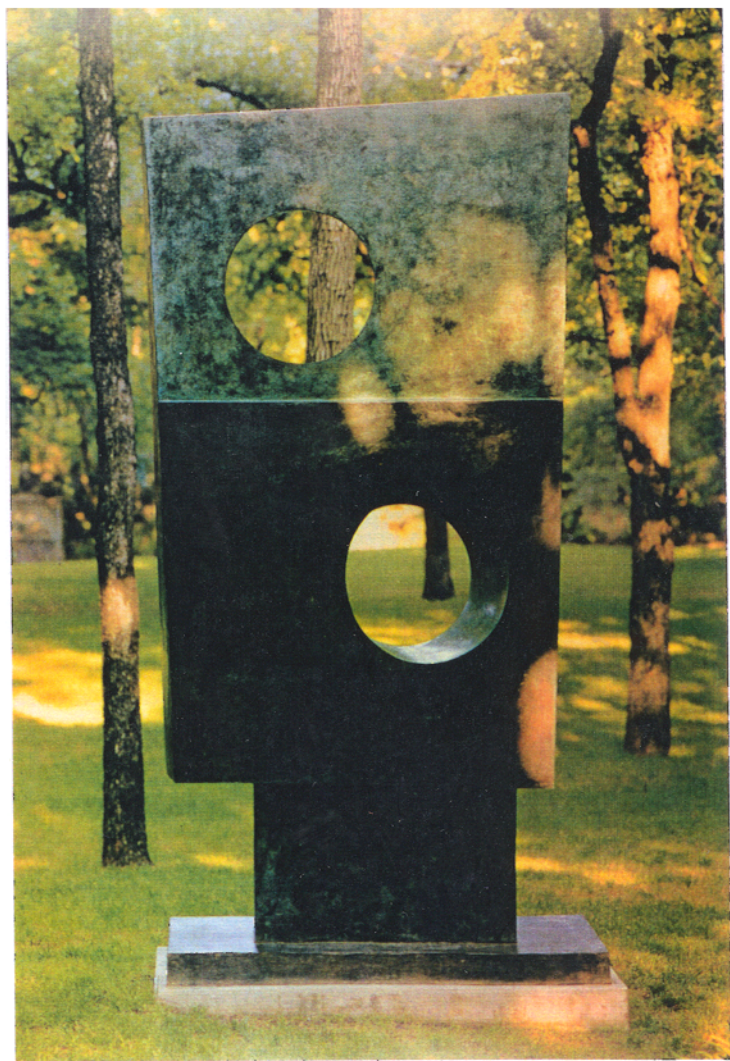


L.4.
Antoine Pevsner
"Dynamic Proyection at Thirty"
1950. Bronze.



L.5.
Boccioni
"Formas únicas de
continuidad en el
espacio". 1913.
Bronce.

L.6.
Barbara Hepworth
"Cuadrados con
dos círculos".
1963. Bronce.





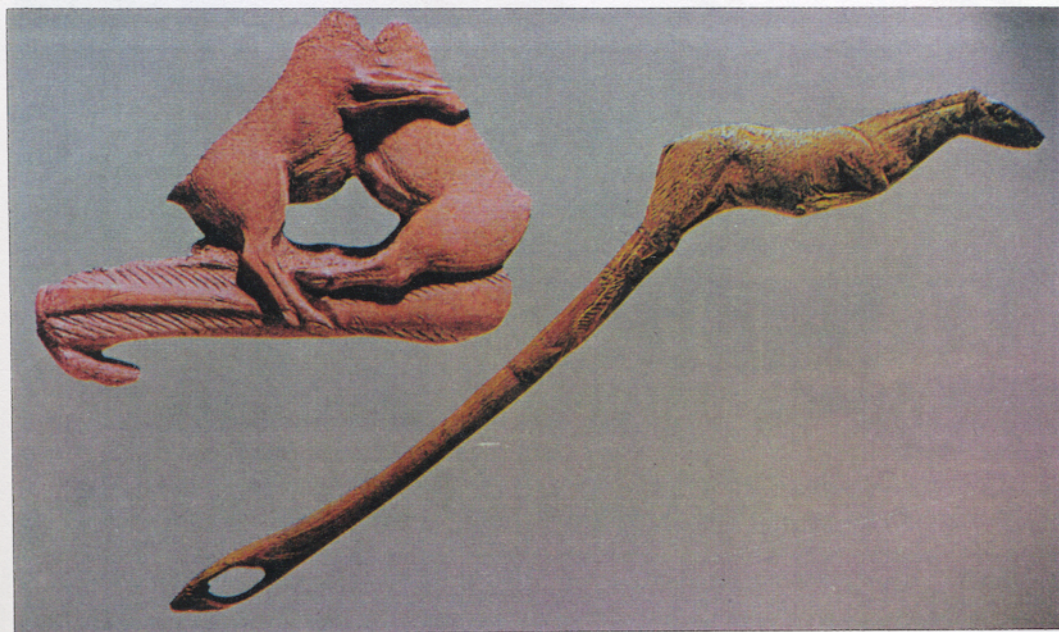
L.7.
Alexander
Archipenko
"Mujer
peinandose
el cabello".
1914-15.
Bronce



L.8.
Jacques
Lipchitz
"Mujer
sentada"
1916.
Piedra.



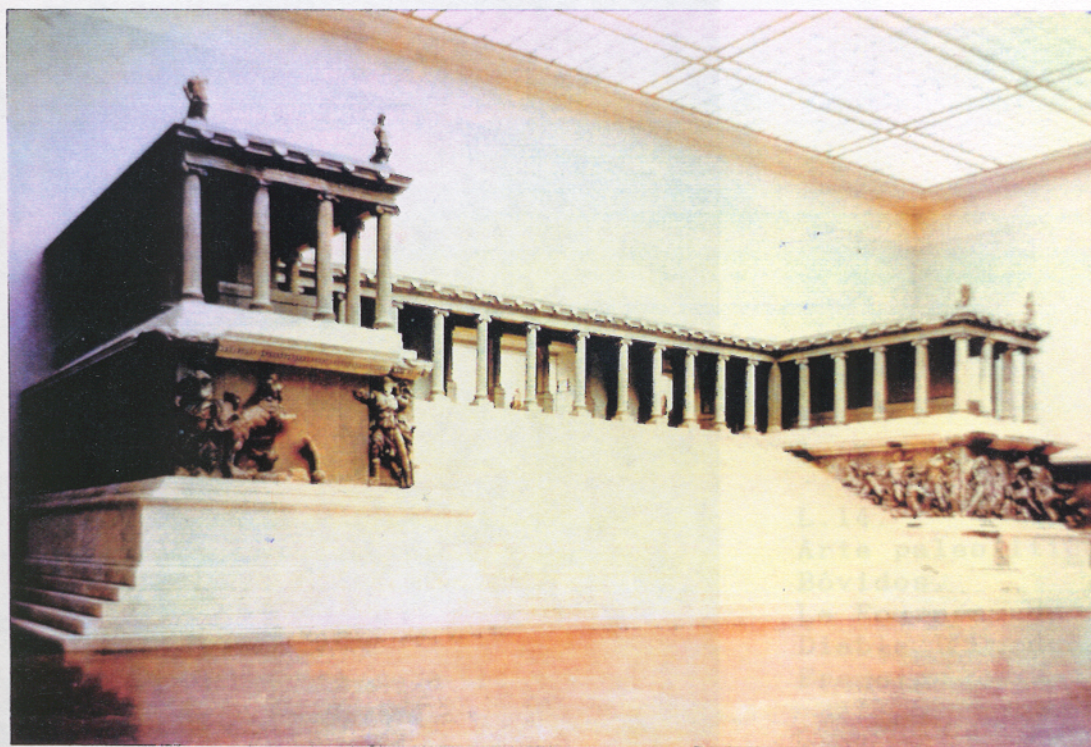
L.9.
Arte Paleolítico.
Venus de Laussel.
Dordoña.
Piedra.



L.10. Arte Paleolítico. Propulsor de Enlène y
Caballo de Montastruc. Astas de reno.



L.11. Arte paleolítico. Bisontes en posición de cópula.
Le Tuc d'Audoubert (Ariège). Francia.



L.12. Arte helenístico. Reconstrucción del gran altar de
Zeus y de Atenea. Pérgamo. 180-160 a.J.C. Mármol.

ABRIR CONTINUACIÓN LÁMINAS CAP. 1

